المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالى
جامعة أم القرى
مكة المكرمة

٩٠٠٠٠٢٨

بحوث

المؤتمر الثاني للأدباء السعوديين

المنعقد في مكة المكرمة في المدة
٥ ـ ٧ شعبان ١٤١٩ هـ

الجزء الرابع

١٤٢٠ هـ / ٢٠٠٠ م

٩٠٠٠٠٢٨-٣

المزاوجـــة بين الشعر العمودي والتفعيلي في القصيدة السعودية

بحث مقدم إلى المؤتمر الثاني للأدباء السعوديين
الذي عقدته جامعة أم القرى في الفترة
من ٥ ـ ٧ شعبان ١٤١٩هـ

إعداد
د. لطيفة بنت عبدالعزيز المخضوب
أستاذ الأدب الحديث المساعد
كلية التربية للبنات بالرياض

- ١ -

بعد ظهور شعر التفعيلة في العصر الحديث، أصبحنا في مواجهة شكلين موسيقيين للقصيدة العربية، الشكل الموروث المعروف للشعر، وهو أن يكون ملتزماً ببحرٍ عروضي واحد، وقافية واحدة، مع التسليم بالتجديدات التي دخلت على هذا الشكل في العصور الأدبية المختلفة، مثل تنوع القوافي، أو أن يضم النص أكثر من بحر، وهو ما ظهر في أشكال عديدة مثل المربعات والمخمسات والمسمطات والموشحات... كما أن النص الشعري أيضاً لم يعد شعر شطرين فقط، بل أصبح هناك قصائد ذات شطر واحد ارتكازاً على تفاعيل شطر بحر شعري واحد. والشكل الآخر الشعر الحر أو شعر التفعيلة.

وانطلاقاً من هذا فإن المصطلحات الشعرية مناط هذه الدراسة هما مصطلحان أساسيان، لكل منهما عدد من المسميات، الأول: (الشعر العمودي): وهو الشكل المألوف والمعروف للشعر العربي، والمقصود به الأبيات الشعرية التي تلتزم وتتقيد بالوزن الشعري المعروف لكل بحر التزاماً تاماً دون زيادة أو نقص، بمعنى أن يكون البيت الشعري ذا شطرين متساويين في عدد تفعيلاتهما، قوام الشطر الواحد فيه إما تفعيلتان كما في الهزج والمضارع، أو ثلاث تفعيلات كما في الكامل والسريع، أو ربع تفعيلات كما في المتقارب والبسيط(١).

ويُعَرف د. الغذامي القصيدة العمودية، بقوله: «وهي القصيدة المعتمدة على وحدة الوزن والروي، والتي عليها جاء معظم الشعر العربي»(٢).

والشعر العمودي مصطلح دارج الآن ومعروف للشعر العربي في شكله

التقليدي المألوف، وسماه بذلك بعض من النقاد المحدثين، وإن كان عمود الشعر عند النقاد القدماء، لا يقصد به تمام الوزن فقط، بل عناصر سبعة فنّدها المرزوقي والوزن أحدها(٣). وعلى أية حال فالمصطلح الحديث يعني بالشعر العمودي شعر الشطرين، وحتى شعر الشطر الواحد ينسحب عليه هذا المصطلح، وهو - أي شعر الشطر الواحد -: «شعر يتألف من تفعيلات ثابتة العدد عبر القصيدة كلها، ويكون له ضرب واحد لا يتغير ومنه ما يسمى في الأدب العربي بالأرجوزة..... وقد ينظم الشاعر شعراً ذا شطر واحد ثابت الطول من أي بحر يختاره»(٤).

والقسم الأخير هو ما يدخل ضمن مصطلح الشعر العمودي في هذه الدراسة، بمعنى أن ينظم الشاعر نصاً ذا شطر واحد، ارتكازاً على تفعيلات شطر كامل لبحر شعري، وهو مصطلح معروف في علم العروض يسمى المشطور.

ويدخل هذا النوع ضمن دائرة الشعر العمودي، لوحدة الوزن والقافية وحرف الروي فيه، ولتقيده بعدد التفاعيل المعروفة لكل شطر، مثل: أربع تفعيلات للشطر الواحد للبسيط والطويل...، وثلاث للكامل والسريع.. وهكذا..

وبعض النقاد المحدثين يجعل مصطلح الشعر العمودي شاملاً لكل الأشكال الشعرية التي تتقيد بالأوزان الخليلية التي ظهرت قبل شعر التفعيلة مثل: المربعات والمخمسات والمسمطات والموشحات، مع أن هذه الأشكال الشعرية بعضها تتنوع قوافيها، وأخرى يضم النص فيها أكثر من بحر. يقول د. علي يونس: «الشعر العمودي يشمل كل أنواع الشعر الذي صيغ في الأشكال العروضية القديمة التي ظهرت قبل الشعر الجديد، وبخاصة ذلك الشعر الذي يجعل أبيات اقصيدة متساوية الوزن موحدة القافية»(٥). وفي هذه الدراسة سنحصر مصطلح (الشعر العمودي) في الشعر موحد الوزن والقافية وحرف الروي، الذي يتقيد تقييداً تاماً بعدد التفاعيل لكل بحر دون زيادة أو نقص، سواء أكان البيت تاماً، أو مشطوراً، أما ما عدا ذلك فلا يدخل ضمن أُطر هذه الدراسة.

ومن النقاد من يسمي هذا الشعر (بالتناظري) وهو ما ردده د. سعد البازعي في كتابه ثقافة الصحراء، وآخرون أطلقوا عليه (الشعر التقليدي)، ومن هنا فكل هذه المصطلحات: العمودي، والتقليدي، والتناظري، تعني في هذه الدراسة شيئاً واحداً - كما ذكرنا آنفاً - وهو الشعر الذي يتقيد بالأوزان الخليلية تقيداً تاماً، وبعدد التفعيلات لكل بحر.

أما المصطلح الأساسي الآخر فهو: شعر التفعيلة، أو الشعر الحر، أو الشعر الجديد، وتعرفه نازك الملائكة: «وهو شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت وإنما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر، ويكون هذا التغير وفق قانون عروضي يتحكم فيه»(٦).

ويتضح أن المصطلحَين: الشعر العمودي، وشعر التفعيلة، في هذه الدراسة يقصد بهما الناحية الشكلية فقط أي الموسيقية، بغض النظر عن أسلوب الأداء وفنيته.

وهذه الدراسة تُعنى بدراسة بعض النصوص الشعرية السعودية التي تجمع بين هذين الشكلين في نصٍّ واحد، أو حتى تضمين القصيدة التفعيلية أبياتاً شعرية عمودية لأحد شعراء التراث أو شعراء العصر الحديث، وبيان مدى قدرة الشاعر على المزاوجة بين الشكلين وتوظيف كل منها داخل الآخر. ولا يخفى أن هذه تقنية فنية حديثة، تكشف عن عمق الصلة بين الأشكال الشعرية، وأن وجود أحدهما لا يعني نفي أو مصادرة الآخر.. ومن هنا فإن هذا التوجه الجديد في النص الشعري يثريه ويزيده صلة بالتراث شكلاً ومضموناً.

إن هذه المزاوجة بين الشكلين العمودي والتفعيلي تعد ظاهرة جديدة في الشعر السعودي، وقد زامنت حركة شعر التفعيلة في الشعر السعودي، وسارت معها.

- ٢ -

درج أغلب الشعراء القدماء منذ الجاهلية على افتتاح نصوصهم الشعرية أيا كان موضوعها؛ بالوقوف على الأطلال وتذكر الأحبة وسرد ذكريات المكان،

ومواعيد الحبيبة، ثم وصفها وصفاً حسياً، مبيناً عن الأسى الذي حلّ بالشاعر لرحيلها مع قبيلتها، ثم بعد ذلك يدلف الشاعر إلى وصف الراحلة ثم الرحلة ومشاقها وبعد ذلك الخلوص إلى الغرض الأساسي من النص، ولا يخفى أنه على امتداد العصور الأدبية بدأت تلك المقدمة بالاختفاء من النصوص إما بالبحث عن بديل عنها، كما رأينا في محاولة أبي نواس وهي: آن يستبدل بها الخمر ومجالس اللهو، أو التخلص منها نهائياً، ولكن ظلت تلك المقدمة تمثل شكلاً قوياً من أشكال الأصالة والتمسك بالنظم والقوانين الشعرية المتوارثة، وليس أدلُّ على ذلك من مدرسة الإحياء الشعري بزعامة البارودي ثم شوقي، فقد جعلهم حنينهم إلى التراث ونزوعهم إلى العودة إليه؛ يتمسكون أو يعودون لتلك المقدمة الطللية، التي لم تعد تناسب العصر الحديث لغياب هذه الممارسات في هذا العصر ولارتباط تلك الأطلال بالبيئة البدوية القديمة وارتكازها على الارتحال والهجرة الدائمة من مكان لآخر بحثاً عن الخصوبة وغنى الطبيعة.

إن ما نعنيه هنا أن تلك المقدمة في القصيدة في العصر الحديث لم تعد تعني البكاء على الديار أو الأماكن كما كانت في القديم، بل أصبحت تعني الرجوع إلى الماضي بأصالته وجاذبيته..

يدل على ذلك - أي العودة إلى المقدمة والبكاء بين يدي المكان - نص شعري بعنوان: (هواجس في طقس الوطن)(٧) للشاعر عبدالله الصيخان وهذا النص من شعر التفعيلة في جملته، لكن الشاعر افتتح النص بأبيات عمودية من بحر البسيط، ذلك البحر المركب الذي يوحي بالتعقيد، وهي:

قد جئت معتذراً ما في فمي خبرُ
رجلاي أتعبها الترحال والسفرُ
إن جئت يا وطني هل فيك متّسعُ
كي نستريح ويهمي فوقنا مطرُ
وهل لصدرك أن يحنو فيمنحني
وسادةً. حلماً في قيظه شجرُ

يا نازلاً في دمي انهض وخذ بيدي
صحوي، والتمَّ في عينيَّ يا سهرُ
واجمع شتاتَ فمي واغزل مواجعهُ
قصيدةً في يدٍ أسرى بها وترُ
وافضح طفولتي الملقاةَ فوق يدٍ
تهتزُّ ما ناشها خوفٌ ولاً كبرُ
وصُب لي عطش الصحراء في بدني
واسكب رمال الغضا جوعاً فأنحدر

إن هذه الأبيات التقليدية الشكل أو العمودية تمثل بكاء من الشاعر بين يدي الوطن وبثه الهموم المعاصرة التي تنبع من ذات الشاعر، والشاعر هنا يخاطب الوطن - الذي يتصف بصفات جغرافية ومناخية - كدلالة مكانية ويتوحد معه، فالصحراء العطشى المتلهفة للمطر تمثل نفس الشاعر الظمأى، التي تعكس الحزن والهواجس والهموم التي تراكمت بفعل المشكلات المعاصرة.. إن هذا المقطع الذي نحا فيه الشاعر إلى الشكل التقليدي وأفرغ فيه حزنه وحاور الأرض الصحراء، وتوحّد معها في صورة واحدة، صورة الصحراء المتلهفة للمطر، إن هذا الامتزاج بين الذات والآخر جعل الشاعر يجدل عطش الصحراء للمطر الشحيح مع ظمئه هو، أيا كانت أنواع هذه الهموم.

إن الشاعر استطاع توظيف المقدمة الطللية التي تفتتح بها القصيدة العربية القديمة، في هذا النص توظيفاً فنياً معبراً، لاجئاً إلى الشكل الشعري المتوارث للقصيدة القديمة، التي تُعد هنا ملائمة للغرض، وعلى هذا فالأبيات التقليدية جاءت مناسبة لهذه الافتتاحية، التي تشكل وقوفاً على المكان واستنطاقه، أما بقية مقاطع النص وحتى نهايته فقد جاءت على النمط التفعيلي، لقد جمع الشاعر في هذا النص «بين عدد متباين من العناصر الثقافية الإبداعية التي تتسم بها المرحلة الحاضرة: القصيدة التناظرية والتفعيلية، المجاز الحداثي المركب والصورة البسيطة المباشرة، الصوت الشعري المثقف وغناء البدوي المترحل»(٨).

وبعد هذا المدخل يخلص الشاعر أو ينتقل في بقية أجزاء النص إلى الشكل الموسيقي التفعيلي:

قهوةٌ مُرّةٌ وصهيل جياد مسومة، والمحاميس في ظاهر الخيمة العربية
راكةٌ في الرمال وفي البال، كيف المطاريش إن زهّبُوا
للرواح مطيّ السفر؛
وكيف هي الأرض قبل المطر؟
وكيف الليالي. أموحشةٌ في الشعيب إذا ما تيمم عود
الغضا واحترى أن يمر به الوسم صبيحة والنشامى
يعودون في الليل مثقلة بالرفاق البعيدين أعينهم
ثم كيف السُّرى إذا يطول بُدلجها. أرضهُ انسهُ في التوحد
لا أحد غير رمل الجزيرة. لا نجمة يستدل بها في السّرى
غير قلب المحبّ. وهذا الحصى شره ما طوته القوافل
من زمن ثم كيف النوى إذ يطول بنا

إن الشاعر هنا يصف الرحلة في هذه الأرض الصحراوية وما يمر بالسائر فيها من مشاق، لقد امتطى الشاعر هنا النظام القديم نفسه، وهو وصف الرحلة وأهوالها وصعوبتها، بعد أن وقف على المكان وبثه همومه وأوجاعه، كما كان الشاعر القديم يفعل يبكي على الأطلال، ثم ينغزل ثم يصف مشاق الرحلة، ولكن التباين هنا أتى من توظيف الصيخان لهذا النظام القديم وتسخيره لغرضه الجديد أو لظروف عصره، وهنا تظهر لنا المفارقة بين المقدمة التي جاءت على نمط الشكل التقليدي، والجزء الآخر من النص من الشعر التفعيلي، فقد كان الوضوح النسبي ظاهرياً، في المعنى والمباشرة وسرعة الاتصال بالمتلقي فكرياً في الافتتاحية العمودية، بينما انتقل الشاعر فجأة ونحى باتجاه الترميز والتعقيد وأشعرنا النص بصعوبة الالتقاء بالمتلقي في النمط الجديد أو شعر التفعيلة، وعلى هذا فإن المزاوجة بين الشكلين في هذا النص جاءت امتزاجاً موظفاً، فبعد التعبير المباشر، يوظف الشاعر بعض المفردات البيئية التي

تتداخل مع بعض الإشكالات المجتمعية تداخلاً رمزياً مع تلك الحقائق الجغرافية، التي توظف كأدوات توصيل لما يعانيه الشاعر[٩]. ويرى د. سعد البازعي أيضاً أن القصيدة حين تنتشر «في شكلها التفعيلي الذي يتلو مطلعها التناظري مباشرة فإن ذلك البدوي سيزداد ضياعه حتماً. لكن الشاعر يحاول أن يخفف من وقع ذلك الانتثار، ذلك الغياب المفاجيء للشكل والموروث القادم من عمق الذاكرة الشفوية بتوظيف مكثف للقاموس البدوي الصحراوي المألوف»[١٠]، وإن كنا لا ننفي أن الشاعر انتقل وبشكل مفاجيء من الشعر العمودي إلى التفعيلي وذلك بتغيير النمط اللغوي ويقلب طقس النص من شعر عذب سلسل أسيان إلى مصطلحات بدوية تميل بعضها إلى الشعبية، مما سبب في إشكالية بتر طقس النص بالانتقال من نمط إلى آخر موسيقي ولغوي وعاطفي، من البداية أو الافتتاحية ذات النغمة المتوازنة، إلى النمط الموسيقي غير الملتزم بعدد محدد من التفعيلات، من لغة باكية إلى واصفة تحمل ألفاظاً شعبية: (راكة المطاريش، زهّبوا، الشعيب، احترى، النشامى). ومع ذلك فتبرير د. البازعي يحوي بعضاً من الإقناع وليس كله، إذ يرى أيضاً أن لجوء الشاعر إلى الشكلين والانتقال من المباشرة إلى الغموض هو تعبير عن إشكالية الانتقال الذي تمر به القصيدة المعاصرة في منطقة الخليج ككل[١١].

- ٣ -

وللشاعر محمد جبر الحربي بكائية متميزة بعنوان (هفوف)[١٢]، رثى فيها أخاه، والنص بشكل عام جاء على النمط التفعيلي، وتتوسط تلك الأسطر التفعيلة، ثمانية أبيات عمودية.

والنص (هفوف) هو حوارية من الشاعر لمدينة الهفوف[١٣]، فالشاعر يعبر عما في ذاته من مشاعر صاخبة لهفوف، التي أعطاها شيئاً من قلبه، وأجهش بين ذراعيها:

«هفوف» ادخلي
قلتُ أعطيكِ شيئاً من القلب

أعشب حزناً على كاحليكِ
أسرُّ إليك. وأجهشُ
أنتزعُ الموج
ألقيه في حضنك الآن
فلتتقارب رمالك والموج..
هيا اغسليه، ولا تجزعي
قلتُ أعطيك شيئاً من الحبِّ
أرسم لوني على ساعديكِ
وألقي ببعضي عليكٍ
إذا ما دخلت على أضلعي..

ويتواصل الشاعر في البكاء لا الغناء،، ويترك في يدي هفوف وصية أن ترش الندى في يدي شقيقه وتحت وفوق ترابه، حتى تكتب الطيور مرثياتها فيه:

«هفوف»
ورشّي الندي في يديه
وتحت التراب
وفوق التراب
إذا جاءت الطير مرّت عليه
فتدعو له
ثم تمضي تباعاً
بأغنية صاغها الحزن فيه
«هفوف»
ذرفتُ الفؤاد عليه
ولستُ ضعيفاً
وإن كنتُ أبكي

ولكنه العمر
يسبقني أقتفيه
فيمطر في أضلعي
ثم تمطر بي أدمعي: تشتكيه

ويبكي الشاعر لنفسه بنفسه ويحاول أن يتماسك وأن يبدو أقوى، ولكن مطر الدمع يفضحه.. بعد ذلك ينتقل الشاعر من البكاء إلى الغناء ويبدأ في تأبين الفقيد، فهو الكلمة/ مدرسة، والسماء والأرصفة، السقف والجموع، الأصالة والجمال، الشيء ونقيضه:

«هفوف»
أخي كان مدرسة
وسماء
وأرصفة
كان تذكرة للضياع.
وللضائعين
وكان مزيجاً من الطين والعود
كان هزيجاً
ولغواً
حديثاً يطول ويقصر
نهراً يصبُّ على أول القلب
يأتي عليه

وبعد هذه الأسطر التفعيلية التي دخل فيها الشاعر إلى الغناء. ومَهَّد للنمط الموسيقي المتوازي، مستمراً في الغناء وتأبين الفقيد ومتخذاً من بحر المتقارب الذي يمثل ثماني تفعيلات، بواقع أربع تفعيلات في الشطر الواحد. وهو يعطي دلالة على الغناء، بتفعيلاته الصافية السريعة، يقول الحربي معلناً استمراريته في لغناء بشمائل المرثي بشعر عمودي، وما يمنحه من نغمة متوازنة

متتابعة:

دعته بطون الجزيرة حتى   حسبت الجزيرة بعض يديه
تغرّب في الأرض - لا عاشقاً -   ولكنه البحث عن ساعديه
يلاحق ظلاً، فيجفو محلاً   كما الريح لا موطناً يحتويه
تناديه حتى إذا ما احتوته   رمته بخبث وغطّت عليه
وكانت ذلولاً لغير يديه   حروناً إذا مدّ سدّت عليه
إذا افترّ للماء ألفى سراباً   وإن رام نجماً تهاوى بتيه
فثوب له سوف أبكي عليه   وثوبٌ له كلنا يرتديه
شقاء الحياة وعمر التغرّب   أبكيه. لا الموت أبكي عليه

الأبيات السابقة تحمل نبض الرثائيات المتوارثة، واختزل فيها الشاعر حياة الفقيد ومعاناته معاً في مفارقات دنيوية صارخة. إن الشاعر الراوية يعطينا ملامح المرثي وهويته فقد كان دائم التغرب، وعدم الراحة، إنه الحلم والتحقق، السراب والجدب، إنه القارات بأكملها، إنه الأصالة والجمال، التطوح والجدة، إنه كل المتناقضات. إن هذا المقطع الشعري العمودي أو التقليدي الشكل جاء غناءً ممزوجاً بالبكاء، وأوحى بنمط الرثائيات المتوارثة، ولكن بأسلوب مبتكر، فالراثي ظل مع المرثي أي الغائب مع الحاضر، مما جعل الأبيات مزيجاً من الغناء والبكاء، التأبين والندب، وبعد هذا المقطع من الشعر العمودي، يعود الشاعر - وإلى نهاية النص كما بدأ - إلى الشعر التفعيلي ويطلق لنفسه العنان دون قيد شكلي منظم، ويرجع إلى البكاء الهش الذي يأبى القيود:

«هفوف»

احضنيه

احضنيه

احضنيه

مبعثرةٌ أحرفي.. تعلمين
ومتعبةٌ قامتي فانحنيت

لقد استطاع الشاعر أن يلاحم بين النمطين الشعريين التفعيلي والعمودي في بناء موحد، دون لصق ناتىء لأحدهما داخل الآخر، فقد أخذ يصف المرثي متخذاً الشكل التفعيلي، وانتقل منه إلى الشعر العمودي واستمر بتلك الأوصاف دون أن يصدم المتلقي بالخروج من شكل إلى آخر، ومع أن الشكل الموسيقي الظاهر تغيّر إلا أن الجو العام بقي واحداً.

إن النص بمقاطعه وأسطره التفعيلية كان بكاءً نازفاً من الرواية/ الشاعر، بأسى عارم يجتاح الآفاق وبنفس مفجوعة، وظلت صورة المرثي غائبة عن ساحة النص، إلا أن تمثل الشاعر النمط التراثي الذي نحّى فيه ذاته - إلى مدى ما - وإن لم يغيبها وعطف على الآخر الغائب وجسد معاناته في حياته معتمداً على المفارقة أو التناقض أو المقابلة الضمنية، وهنا استيقظ الحسُّ التراثي صارخاً، شكلاً ومضموناً، وعاد لنا نوع من أداء قصائد الرثاء التراثية التي تجعل المرثي هو المتسيّد على النص، بينما يبقى الراثي في زاوية ضيقة.. ومع هذا فقد أجاد الشعر في ربط الشكلين في تلاحم تام فكان الجزء من النص الذي جاء على النمط التفعيلي للبكاء والوصف والتقليدي للغناء، ولم يكن الشكل التقليدي نتوءاً في سياق النص، بل وظّف توظيفاً بارعاً، باسترسال متّسق، فقد أبقى الشاعر المتلقي في مناخٍ واحد. فلم يشعر بانتقال النص من شعر تفعيلي إلى عمودي بل على العكس من ذلك كانت الحاجة ملحة وماسة إلى وجود شكل شعري ذي شطرين داخل هذه المرثية، فالشعر العربي القديم بشكله المعروف قد استوعب لنا بكائيات خالدة. وكان الرثاء غرضاً شعرياً واسعاً على امتداد العصور الأدبية، فكان هذا الاستدعاء التراثي في الشكل الشعربي العمودي، مع تسليمنا باللمسات المجددة المعاصرة داخل تلك الأبيات العمودية.

* * *

والاعتراض بالأبيات العمودية في وسط قصيدة تفعيلية جاء أيضاً في

قصيدة: (المجد أنت.. والحجارة صولجانك)(١٤) لأحمد الصالح، وهي إشادة بالطفل الفلسطيني الذي يحمل الحجارة صولجاناً يواجه به الآلات الحديثة:

حجر.. يَشُبُّ
كما تشب الأرضُ
والولد الذي انتفضت رجولته
يشب بصدره الإيمانُ
والغضبُ
الآن يدني من حجارته إليه
يشدُّ في عشق التراب
على يديه.. يحبها
تسقي بفيض حنانها.. كفّاً
وطفلاً.. في مشيمته
ونسغ شجيرة الزيتون
يؤوي من يشاء إليه
من أترابه زُمراً
إذِ.. الأحجار أزهر في تصدعها المدى
زمن الطفولة
قام من لحدِ السنين
تطهرت ساعاته بدم الشهيدِ
وضم هذا الطفلَ
قبَّل ذلك الحجر المهيبَ
الطفلُ.. أقبل شامخاً
طفل ولا كل الرجالِ
أراه ألمس.. بأسه
عيناه.. في «مُوقيهما» يستوقد اللهبُ

وبعد أن وصف الشاعر الطفل والحجر.. تأتي البشارة التي تؤكد على عقم الحاضر وخصوبة فعل أطفال بيت المقدس قائلة:

لا يأتي بفاتحة الفتوح زماننا
أطفال «بيت المقدس»
يستسقون للأحياء
أزمنة برائحة الجهادَ تطيبُ
يستسقون للوطن المناضل
ثورةً.. ودماً
وعزماً.. دونه الشهبُ
هذي الأكفُّ
بهم قد ارتفعت
والثأر فيها.. جحفل لجِبُ

ومن هنا تنتشي روح الشاعر بهذه البشارة ويغني مشيداً بهذه الانتفاضة، بحماس وجهارة، وهنا لا يجد الشاعر أقوى من تلك النغمة الحماسية التي تزيدها قوة وثوراناً، تلك الأبيات العمودية التي تسير على بحر الكامل ذي التفعيلة الواحدة المتكررة، ولا يخفى الدور الكبير الذي حققه الشعر العربي الحماسي في التراث..، وهنا يزيد الشاعر من نغمة الحماس بهذا المقطع العمودي، الذي يقول فيه:

المجد عانق خاشعاً وطناً
أطفاله.. بارودهم حَصَبُ
كف على حجر.. ومنسأة
هشوا بها الأنذال فانقلبوا
يرمون.. حتى فلَّ عزمهمو
جيشاً.. به البارود واليلبُ
هتفوا بنصر الله إذ هتفوا

وعلى الثرى بدم العدا كتبوا
أطفال «بيت القدس» لا وطن
إلا بكم.. وبكم لنا الغَلَبُ

إن بحر الكامل هنا حقق النغمة الحماسية بالتضافر مع الألفاظ التي توحي بالحماس، ثم يعود الشاعر إلى أسلوب الهمس محاواً طفل الحجارة، وعائداً إلى السطر التفعيلي:

يا أيها الطفل الفلسطينيٌّ
خذ بيديك.. محار البحارِ
وخذ بها الحصباءَ
محِّصها بمسْكِ نجيعك المطلولِ
هذا المجد بين يديك
ينبت في المحار وفي الحجر

ويختتم النص بإعلان السيادة لأطفال الحجارة والألوية لجيشهم:

يا سيدي..!!
المجد أنتَ
وأنت للمجد الأناشيدُ
التي غنت بها كل القبائل
هدهد السمارَ.. في أنغامها
رجعُ الوتر
يا سيدي..!!
عُقِدَتْ لك الراياتُ
خذهم بالسنين
وخذ جحافلهم
بآيات الحجر

إن توظيف الشكل العمودي في هذا النص الذي سيطر عليه الشكل

التفعيلي، جاء في مقطع الإشادة والغناء الحماسي، أما عند محاورة الشاعر لطفل الحجارة فيعود الشاعر إلى لغة الهمس والشكل التفعيلي الذي يلائم لغة الحوار والحكي والبوح الذاتي الحميم.

والشاعر حسن عبدالله القرشي في: (مهاجران إلى القمر)(١٥) ينثر في قصيدته التفعيلية أبياتاً أو بمعنى أدق أشطراً عمودية موحدة الوزن والقافية، مع أن النص بكامله موحد القافية.. ويعبر الشاعر في هذا النص بطريقة درامية قصة حلم قائلاً:

وحين أقلع النهارْ
وعُدت يا صديقتي كدُرّة المحارْ
وحين أُورق السّهرْ
ورنّحنت أقدامَنا نداوةَ المطرْ
حسبت أنا طائران هاربان من قساوة البشرْ
مهاجرانِ للقمرْ
ليلتها ما كان أجملَ القمرْ
ما كان أعذبَ الهديلَ في السّحرْ!

ويستمر الشاعر في سرد حلمه:

رأيتُ في الحلمِ الغريب أنّا ضائعانْ
طفلانِ متعبانْ
عاشا معاً مشردين في القِفارْ
وقبل مولد النهارْ
رأيت أنا قد كبرنا قد تزوجنا وأنجبنا صغار

ويصف الشاعر بعد ذلك هذه المدينة الخالية من البشر قائلاً:

وعيشنا قد كان في مدينة بلا بشرْ
كان هناك الصخر قد كان الدخانْ
يغلّف الآفاق.. قد كان المطرْ
يلقّحُ الأشجارَ لكن لا ثمرْ

أضريت الأشجار عَربْدَ الزَّهَرْ

إن الأبيات أو الأشطر المتساوية في عدد تفعيلاتها والمتوحّدة في وزنها والتي وصف فيها الشاعر هذه المدينة التي يموت فيها الشجر ويعربد الزهر، كانت ملائمة لغرض الوصف، ولكن عندما عاد يكمل بقية السرد القصصي عاد معه إلى الشكل التفعيلي في وصف طفله الكبير الذي يعشق الخطر قائلاً:

فرحتُ إذ رأيت طفلنا الكبير يعشق الخطر
قد كان يجري كالرجال لا يبالي المُنحدرْ
حصانه الصغير صاهلٌ ضجرْ
كان يسير تائهاً لغير ما مقرْ
وفجأة ترنّح الطفل.. وضاع في الحفرْ

وبعد ذلك ينهي الشاعر حياة طفله في هذه الأرض الخراب التي تأكل البشر قائلاً من (مشطور الرجز):

فزعت إذ رأيت طِفْـلِيَ انحسرْ
كباقةٍ من الورود تنتشر
واستيقظ الحلمُ،، وعادني السّهرْ

وفي ختام الحلم يعود الشاعر إلى النمط الشعري التفعيلي الذي يلائم السّرد القصصي أكثر:

لكنني أسفت يا حبيبتي
أسفت إذ بدا زواجُنا أقصوصةً لم تنتصر
حكايةً عذراء من صُنع القمرْ

وينهي الشاعر النص بالكشف عن هوية هذه المحبوبة، إنها الوطن العربي الكبير قائلاً:

حتى القمر
قد عاد شوكاً وضباباً وركاماً وحجرْ
أسطورةً بالذكريات تأتمِرْ
ويْحَ البشرْ

حتّى القمرْ
ملاذُنا الخصيبُ.. مِرآةُ النَّهرْ
قد ضيَّعُوه فانكسرْ
لا تحزني فلن يُضيعَ بدرَنا جيشُ التترْ
ففي خيالِنا البدُورُ تنتظرْ
سنُرجِعُ البَدرَ إذا البدرُ انتَحَرْ!

لا يخفى ما في هذه التجربة من رمزية، «فهل تحمل بين طياتها أملاً عميقاً بالخلاص ففي خيال القرشي بدور تنتظر»(١٦).

إن مزاوجة الشاعر بين الشكلين في هذا النص جاءت متلاحمة مع بعضها، حتى ليكاد الشكلان يختلطان ببعضهما، وذلك لاتحاد القافية في كل أجزاء النص ومقاطعه التفعيلية والعمودية كافة، ويبدو أن القرشي كان هاجس التراث لديه قوياً، فلا يستطيع الإفلات منه بسهولة مما جعله لا يستمر طويلاً في الشكل التفعيلي ويقطعه بأشطر عمودية، أيضاً يتجلى ذلك في قافيته الموحَّدة، التي أكسبت النص نغمة مطردة.

- ٤ -

أما «عاشق في سافوي»(١٧) لأحمد الصالح، فقد اتبع فيها الشاعر أيضاً المزاوجة بين الشعر التفعيلي والعمودي، جاعلاً العمودي في نهاية النص والتفعيلي في أوله ووسطه، وعبأ هذين الشكلين الشعريين بمشاعره الفائرة التي عبرت عن عشقه وهيامه بمحبوبته في سافوي(١٨)؛ تلك المنطقة الفرنسية السياحية الجبلية التي تمتلك سحر الطبيعة وفتنتها، والتي فجّرت مشاعر الأسى والحنين في نفس الشاعر ولم تنسه معشوقته الجريحة التي ملكت فؤاده، ولم يفلح جمال سافوي أن يصرفه عن تمثّل صورتها ورائحتها، بل على العكس من ذلك أثار الجمالُ الجمالا، يصوّر الشاعر ذلك كله قائلاً:

- ١ -

أقول.. عن الحب..!!

ماذا أقول..؟؟
سأعلن حبي
فأنت الهوى
أ : آءآئن أنت كل المدائن
حملتك حباً.. بقلبي يُغنّي
وجرحاً يفوح بطيب الجهاد وروح المجاهد
سأعلن حبي على مسمعٍ
وأبدأ فجر حياتي «محارب»

لقد كشف لنا الشاعر منذ بداية النص وفي مقطعه الأول عن هوية تلك المحبوبة؛ إنها الوطن الجريح، الوطن العربي بشموليته، وهنا نخرج من خداع العنوان الذي أوهمنا بأن العاشق الراقص في ذلك المكان اللاهي هو لاه أيضاً، ولكن منذ الوهلة الأولى والمقطع الأول والشاعر بدأ يحدد ملامح وقسمات معشوقته، والمقطع الثاني والثالث والرابع هو استمرارية لتحديد ملامح العاشق والمعشوقة:

- ٢ -

تغرّبتُ..!!
ما ملّ عمري هواك
وكان بقلبي..؟؟
أداريه.. عن خائنات العيونِ
أخبئه.. عن فضول أنوف رجَال المخافر

- ٣ -

كتبتُ على كلّ جذع عتيق
على كل شاهدةٍ في الطريق
حروفاً بها ولع العاشقين
ونكهة كل ليالي بلادي

وفي المقطع الرابع يعلن الشاعر ويحدد هوية هذا العشق الفاعل، الذي لا

يكتفي بالبوح والإفصاح، فهو سيغير، وسيعلن بدء تاريخ جديد:

تسربتُ مثل رياح الشمالِ
كما الموج فوق رصيف الرمالِ
كما الهمس.. في سبحات الخَيالِ
وفي أعين العاكفين على فتنة السامري
أتيتُ
فجاَةً.. موتٍ
حلولاً جديداً سيحيي المواتَ
ويلغي لديهم قرار احتضاري

فالوطن جريح ممزق من الداخل، والعاشق فهيء، لدفاع وإعلان العشق صراحة.. ثم يضمن النص بنموذج تاريخي فاعل:

ويطلع سعد ليحكم في الجحفل الانكشاري(١٩)

إن الشاعر يتطلع إلى شخصية بطلة كشخصية سعد بن أبي وقاص ذلك القائد الفارس، فهو القادر على تطويع ذلك الجيش الانكشاري المتمرد هذا إذا سلمنا بأن الشاعر يقصد سعد بن أبي وقاص، فربما يريد الشاعر سعد بن معاذ – وهو الأقرب – فقد دعاه الرسول (صلى الله عليه وسلم) ليحكم في بني قريظة، فلما دنا من الرسول صلى الله عليه وسلم، قال «خيركم أحكم فيهم». قال: إني أحكم فيهم أن تقتل الرجال، وتقسم الأموال، وتُسبى الذراري، فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم «حكمت بحكم الملك»(٢٠)، إن هذا الرمز التاريخي الخاطف، يشع دلالات عميقة مكثفة، تلقي بشعاعها لتضيء لنا همَّ الشاعر المعاصر ووجعه وتطلعه للنموذج الأمثل، ويشير كذلك بامتلاك الشاعر ثقافة تاريخية واعية، وحسٌّ تاريخي مُوظف، ولكن الشاعر في المقطع الخامس يقفز إلى الضد من سعد، إلى ابن سبأ اليهودي المنافق الذي أسهم في بذر الفتنة بين المسلمين، في عهد عثمان بن عفان رضي الله عنه..، وما ترتب على ذلك من قتله رضي الله عنه، فقد تظاهر بالإسلام في عهد عثمان رضي الله

عنه، وأثار الناس ضده، وبث دعاته، وكاتب من استفسد في الأمصار وكاتبوه، ودعوا في السر إلى ما هو عليه رأيهم من إفساد[٢١]، ويعد عبدالله بن سبأ من أكبر العوامل التي أشعلت الفتنة في عهد عثمان رضي الله عنه، إنه الوباء الخبيث الذي يستشري في الجسد - كما عبر عن ذلك الشاعر - وهذا إشارة إلى الانقسام والتمزق داخل الأمة الإسلامية في العصر الحديث، يجسد الشاعر ذلك كله قائلاً:

أيعود.. «ابن سبأ»..؟؟
كما تأتي الخطيئة
يبخس الحب القلوبَ
يمر في الأشياء إثماً
يستكنُّ.. كما الوبا
أيعود ثانية..؟!
ويزرع في عيون الأبرياء مرارة الحرمانِ
ينتزع القميص ملوثاً بدماء من أحببتها
عزّت عليك «حبيبتي»
ما أنت فارسها
وسيفك قد نبا
إني قرأت ضلالة الدعاوى «بعينك»
وانتفضتُ
صباح «سافوي» أفاق
على نداء الكبرياء

ثم يعلن الشاعر في سافوي توحده التام مع معشوقته وطنه العربي الكبير:

إني سكنتُ «حبيبتي»
- مهما رُقيتُ -
أنا مقيم في العظام وفي الدما

ومن هنا يبدو للمتلقي أن النص قد انتهى عند هذا الحد، فالشاعر حكى عن عشقه، وصور لنا معشوقته الجريحة التي تئن تحت وطأة الفرقة، دون تسطيح أو مباشرة، فضمن النص شخوصاً تراثية تعينه على توصيل معاناته، ولأن النص كان من شعر التفعيلة، الذي ساعد الشاعر على الحديث بحرية وطلاقة دون إعاقة موسيقية.. لذا جاءت المقاطع الخمسة الأولى تكشف عمّا يموج في حنايا النفس دون تنظيم أو تنسيق ثابت.

ولكن الشاعر بعد أن أسهب في وصف حال معشوقته وموقفه نحوها، يأبى قبل أن ينهي النص إلا أن يتغنى بعشقه للوطن الشامل في هذه المدينة الجميلة التي لم تنسه أم المدائن، بل فجرت بحور عشقه، وجعلته يعيد حساباته ويسرد شريط ذكرياته، ولم يجد أغلى من تلك المعشوقة ليذكرها في الغربة، ولم يجد الشاعر أنسب من الشعر العمودي ليفرغ في قالبه حجم حُبّه وولهه، متخذاً من بحر المتقارب بتفعيلاته الصافية الراقصة نغمة للغناء وللبوح بهذا الوجد العارم:

نفضت عذاب السنين الكسالى
وفجرت صبحاً أدال الفجورا
وجئت أفتش عن ذكرياتي
فسافوي يعرف عني الكثيرا
وطالعت عمري كتاباً كتاباً
فكنت بعمري أزهى سطورا
حفظتك قلباً جريحَ الليالي
وجرحاً بقلبي.. يهز الضميرا

إن انتهاء المقاطع بهذا المقطع العمودي الغنائي الذي يجسد عواطف الشاعر، بيّن كيف ساهم الشكل العمودي في خدمة المضمون، فالشعر العمودي ناسب غرض الغناء، أما الشعر الفعيلي بالحرية التي يمنحها، فكان ملائماً للمقاطع الأولى التي بكى فيها الشاعر وغنى ووصف واستلهم الماضي.. التي

اتسمت بالتنوع والتباين أيضاً.. ثم انتهى النص بتلك الغنائية الذاتية العذبة، ولم يكن هناك انفصام في التعبير بين بداية النص ووسطه ومن ثم نهايته؛ ووفق الشاعر في الإبقاء على لغة واحدة في الشكلين، وقدم لنا نصاً شعرياً يرشح بالحسّ التاريخي الموظّف، وبالعطاء الفكري الواعي.

- ٥ -

أما الشاعر غازي القصيبي فقد جمع في نص واحد بين الشكلين الشعريين العمودي والتفعيلي بنسبة متوازنة إلى مدى ما وذلك في قصيدته: (الفرسان)(٢٢)، والنص يستوحي الشكل المسرحي، معتمداً على حوار المقاطع، وحديث الشاعر عن شخوصه وأيضاً حديث الشخوص عن نفسها مباشرة دون رواية من المؤلف أو الشاعر، وقد اختار الشاعر مجموعة من الشخصيات التاريخية التي ملأت الآفاق ببطولتها، وجعل الجزء الأول من النص في ستة مشاهد، كل مشهد صور فيه الشاعر نهاية الشخصية البطلة التي اختارها: فعنترة الشاعر الفارس قد شاخ وضعف، ومصعب بن الزبير انتهى نهاية مشرفة في إحدى المعارك، وطارق بن زياد تنتهي بطولته بسجنه بعد أن دفعت به الريح الخؤون، ويوليوس قيصر الطاغية انتهت بطولته بالاغتيال، ونابليون الذي شغل الناس بأعماله وبجرأته الحربية انتهى بالنفي، ودون كيشوت بطل الرواية التي كتبها سرفانتس الباحث عن أعمال البطولة والفروسية والذي وفّر له خياله كثيراً من المغامرات الزائفة(٢٣) انتهت حياته بامتطائه حماراً هزيلاً، ويمشي معترفاً بأن بطولته كانت زائفة.

ويظهر لنا اختيار الشاعر لتلك الشخصيات والمفارقات لنهاية كل منهم وبواعث بطولة كل شخصية... وما يعنينا هنا أن الشاعر في الجزء الأول من النص اتخذ من شعر التفعيلة شكلاً فنياً ليجسد فيه خاتمة كل فارس، ففي نهاية عنترة العبسي الشاعر والفارس الجاهلي، يقول:

وهناك عنترُ.. وهو في السبعين
أعمى.. راحَ يطلب ناقةً..

حولَ الديار
وينزّ سهمٌ وهو لا يدري..
فيسقطُ كالبعير على الغبارْ
ويخورُ لو أجدى الخُوارْ

وفي المشهد الثاني: مصعب بن الزبير، ذلك الفارس المسلم الجريء الذي لم يقبل التراجع أمام المغريات الدنيوية، يصور الشاعر نهايته قائلاً:

وهناك مُصعبُ ينجلي
عن وجهه الوضاءِ صبحُ
وعروسُه الحسناءُ تهمسُ:
«لا تفارقني!»
تُلحُّ
والفتح يدعو
كيف يمكثُ مُصعبٌ
وهناك فتحُ؟
ويعود محمولاً على الأعناق..
ينزفُ
كل جُرحٍ فيه جرحُ

وفي المشهد الثالث: طارق بن زياد، ويصور الشاعر نهايته قائلاً:

وهناك طارقٌ فاتحَ الآفاق
في القيد المُهينِ
قذفت به الريحُ الخؤون...
من الحصون إلى السجونِ
بحرٌ من الظلمات أودى
بالمحارب والسفينِ

وفي المشهد الرابع يجسد الشاعر نهاية يوليوس قيصر القائد الروماني الذي

اختلف الباحثون فيه، منهم من رأى أنه طاغية من الطراز الإغريقي فهو نهّاز للفرص متعطش للسلطة، وآخرون عدّوه نصير الضعفاء، وهدفه إعادة مجد روما، وقد انتهى بالاغتيال في مجلس الشيوخ، يجسد الشاعر ذلك كله قائلاً بشعر تفعيلي:

وهناك قيصرُ.. وهو يبكي
والخيانةُ كالغمامة في دموعهْ
وخناجرُ الأصحاب والأعداء ترفعُه
وتعبثُ في ضلوعه
تسقي ثرى روما الذي
قد كان يعشقُه ويعشقُها
الثمالة من نجيعه

وفي المشهد الخامس: تأتي صورة بونابرت، الذي ينتهي منكسراً منهزماً:

وهناك نابليون يزحفُ كالسلاحف
في صحارى من ثلوجْ
راياتُه مزقٌ.. وأشلاءُ الأشاوسِ
حوله بحرٌ يموجْ
ووراءَه.. وأمَامهُ
جيشُ العُلوجْ

وفي المشهد السادس يرسم الشاعر صور لدون كيشوت:

وهناك دون كيشوت
فوق حماره المهزول
يكتسح الطواحين الغبيهْ
ويشدُّ شدته ويصرخ
لا يبالي بالمنيّهْ

وبعد أن يرسم الشاعر لوحة لنهاية كل شخصية متبعاً الترتيب الزمني

للشخصيات العربية والإسلامية، ثم العالمية، ومستخدماً شعر التفعيلة، يتدخل المؤلف ويوجه خطابه إلى كل امرأة في الجمهور تبحث عن فارس قائلاً:

أرأيت فرسانَ الزمانِ؟
يتأرجحون على ثرى التاريخ
ما بين الكرامة والهوانِ
بين الهُتافات المَريرة بالضغينة
والهتافات النديّة بالحنان
عبر انتصاراتٍ تهزُّ الكونَ روعتُها
وعبر هزائمٍ نكراءَ بين يدي جبانٍ؟

وهنا تكشف لنا تلك المداخلة عن تباين نهاية كل شخصية وهدفها الذي من أجله عشقت البطولة، وجاء هذا المقطع ليربط بين جزئي النص، الجزء الأول: شعر التفعيلة والآخر الشعر العمودي.

وبعد هذا المقطع، تخرج كل شخصية على خشبة المسرح وأمام الجمهور لتكشف عن دافع بطولتها، وتبوح بكل جهارة، وهنا يغير الشاعر من النمط الموسيقي، ويكون حديث الشخصية القادمة من التاريخ أو الصوت القديم بلغة تراثية وبأبيات عمودية، ففي المشهد السابع أو مداخلة عنترة، فيحكي فيها هدفه من البطولة وهو عشقه لعبلة وبحثه عن الحرية:

يا عبلَ ياحبي الذي لم يهزمِ
طعمَ الهزيمةِ حنظلٌ يكوي فمي
حاربت حتى خرَّ سيفي من يدي
وهوى حصاني في كمينٍ من دمي
ولقد ذكرتك.. والحبالُ تحزُّني
والذلُّ قضبان تحيطُ بمِعْصمي
«فوددت تقبيل السيوف» لأنها
أحنى وأرحمُ من شماتات أرقمِ

نلاحظ أن بحر الكامل هو وزن معلقة عنترة، ووزنَ هذه الأبيات، كما أن

الشاعر هنا استقى بعض جزئيات المعلقة في هذا المقطع، أي أن الشاعر في هذا المقطع استوحى بعضاً من مطولة عنترة شكلاً ومضموناً.

ثم تدخل شخصية مصعب بن الزبير ويروي بواعث بطولته بشعر عمودي من بحر الخفيف، مبيناً أن الشهادة في سبيل الله هي ما تاق له، قائلاً:

«إنما مصعب» شهابُ من الله
تجلّت عن وجهه الظلماءُ»
أجهشت زوجتي تقولُ «تريَّث»
ومتى تفهم الرجالَ النساءُ
أنا إن متُّ يوم موتي جباناً
كيف يشدو بذكرى الشعراءُ
ناوليني سيفي.. وهاكِ دروعي
إن دروعي ما تُضمرُ.. الأحشاءُ
إن للموت موعداً.. يتلاقى
في ذراعيه.. صَحبُه الأوفياءُ

بدأ الشاعر مداخلة مصعب بن الزبير ببيت تراثي لابن قيس الرقيات قاله في مصعب مثنياً على شجاعته وتقواه، وبعد هذا البيت الذي بدأ به القصيبي، يأتي البيتان الآتيان - لابن قيس الرقيات - في مصعب، والأبيات الثلاثة هي(٢٥):

إنما مصعبٌ شهاب من اللـ   ـه تجلت عن وجهه الظلماءُ
ملكه ملك قوة ليس فيه   جبروت ولا به كبرياءُ
يتقي الله في الأمور وقد أفـ   ـلح من كان همّه الإتقاءُ

ويأتي هذا الاقتباس للبيت الأول تهيئة لتجسيد الشاعر لجرأة وبطولة مصعب، الذي لم يندم على تلك البطولة، بل ظل مصراً عليها حتى النهاية. وقد استمر الشاعر على نفس البحر والقافية والروي للبيت المقتبس، مما يزيد من التلاحم بين البيت التراثي المقتبس، وبقية أبيات المقطع. مما يضفي على تلك المداخلة من روح تراثية، منحتها اللغة والأسلوب والشكل العمودي. ثم مداخلة طارق بن زياد الذي يروي قصة حرقه للسفن مبيناً أن الفتح والعمل على مد رقعة الدولة الإسلامية هي هدفه:

حرقتُ أنا السفين على اختيار
وخيرُ الموتِ ما صنَعَ اضطرارُ
أمامكم العَدوَ.. فلا مفرٌ
وخلفكُمُ المحيطُ.. فلا فِرارُ
تطوفُ بروحيَ الذكرى.. ويجري
بعيني الفتحُ.. والأمواجُ نارُ
وهذا الليلُ في سجني طويلُ
كان الليل طلّقهُ النهارُ
أكان الفتحُ ذنباً؟! لا متابٌ
من الذنب الشهيِّ.. ولا اعتذارُ

ثم تأتي مداخلة يوليوس قيصر من الشعر العمودي ويعترف أن ما دفعه إلى البطولة هو عشق السلطة والخداع والزيف، ويصرخ باكياً نادماً، وكاشفاً عن خديعته، وينطقه الشعر بشعر عمودي من بحر (المتقارب).

أطاغيةٌ أنا؟! هُم أجلسوني
على عرش روما.. وهم مجدوني
وقالوا بدونيَ روما تضيعُ
وقالوا الحياةُ مَماتٌ بدوني
فواعجباً.. حين صدّقتُهمْ
بحدِّ خناجرهم مزّقوني!

أما نابليون بونابرت فقد أعلن عبثية بطولته التي لم يكن دافعها إلا السيطرة، والدليل أن عيشه في (سانت هيلانة)، منفاه حيث يحلب الأبقار ويسقي الورود، ويملأ دفاتره بعبث لا يستحق الخلود، أسعد مما كان يبحث عنه من سيطرة:

يالسلامٍ ناعمٍ.. لم أذقْ
مثيله أيام خفق البنودْ
وما ألذَّ النومَ.. لا خشية
من طعنة الغدرِ بكفٍّ الحقودْ
في «سانت هيلانَة» ما أشتهي
ففيم حاولتُ امتلاكَ الوجود؟

والمداخلة الأخيرة، لتلك الشخصية الوهمية دون كيشوت، فيمثُل على خشبة المسرح، وينطق بشعر عمودي من بحر الرجز معترفا ادعاء البطولة:

حاربتُ ما شئتُ ولم أقتل أحدْ
ولم آيتّم طفلة.. ولا ولدْ
ولا زعمتُ أنني خيرُ البلدْ

إن النص يومىء إيماء بَيناً إلى المفارقات الصارخة لهؤلاء الفرسان وبواعث بطولتهم، وأعلن الشاعر صراحة من خلال اعتراف شخوص النص أن الدافع للبطولة عندما يكون على أساس من المعتقد السليم والهدف لإعلاء شأن الأمة كما تمثل في بطولتي مصعب بن الزبير وطارق بن زياد، فإن البطل لن يندم وسيبقى صامداً حتى آخر رمق، أما عندما يكون دافع البطولة على أساس ضعيف من حبّ السيطرة فإن الندم سيكون نتيجة له كما عند قيصر ونابليون..

وما يهمنا هنا أن النص ارتكز على محورين شعريين: الشعر العمودي والتفعيلي، فعندما كانت رواية الشاعر المعاصر لنهاية الفرسان اتخذ الشاعر الشعر التفعيلي، ولكن عندما يستنطق الشخصية التاريخية ينطقها بشعر عمودي موحد الوزن والقافية، بمعنى أن كل مقطع عمودي يتحد فيه الوزن والقافية، ولكن أيضاً لكل مقطع وزن مستقل وقافية خاصة، فعنترة أنشد

شعراً على وزن الكامل، وطارق بن زياد الوافر، ودون كيشوت الرجز وهكذا..

- ٦ -

ويعمد بعض الشعراء إلى تضمين النص الشعري أبياتاً من التراث بقصد إغنائه، وتفسيره به، وهذا الاقتباس الشعري، قد يكون كلياً، بمعنى أن يبقى المقتبس بكامل كيانه التراثي، أو قد يقترن هذا الاقتباس بتغيير في بعض جزئيات النص المقتبس(٢٦)، وهذا الفعل الفني يكون في النصوص التي تعتمد الشعر العمودي أو التفعيلي، وما يهمنا هنا هو المزاوجة أي أن يكون النص التراثي داخل الشكل التفعيلي سواء أكان النص المقتبس بحذافيره، أم عمد الشاعر إلى تحويره، ثم تشكيله إما في شكل عمودي أو شكل تفعيلي.

وقد لجأ سعد الحميدين في قصيدته التفعيلية (إيقاعات متورمة)(٢٧) إلى اقتباس أبيات بنصها من لامية الشنفرى وضمنها هذا النص بقصد تفسيره وإسقاط الماضي على الحاضر. والنص بكامله من شعر التفعيلة، ماعدا الأبيات المقوسة (أي المقتبسة بنصها) والتي ضُمنت بنصها من شعر الشنفرى.

والنص يحوي مقاطع ثلاثة تركز على فكرة واحدة وهي فقدان الشعر لمصداقيته وتحوله إلى بضاعة يشترك في بيعها السماسرة والتجار، ويقام له المزاد، ويعلن الشاعر أن هذا ليس بغريب في هذا العصر الذي نحت فيه الأشياء نحو الغرابة.. وغاب الصدق الشعري، وأصبح غريباً، وسط الأدعياء المتشاعرين والأفاقين.. ولنر كيف عبّر الشاعر عن هذه الفكرة وإلى أي مدى وظّف هذا الاقتباس التراثي..

يبدأ المقطع الأول بإضاءة مركزة لجوهر النص وهي غياب مصداقية الشعر الحقيقي، متمثلاً في غياب سيد الشعراء الفرسان (عنترة) وجواده المسمى (الأبجر) وغيابه رمز لغياب الكلمة النبيلة والمعاناة الصادقة:

يا سيدي..
هل عادت الخيول.. فوقها الفرسان للميدان
وكان عنترة من جملة الفرسان
أكاد لأشك..

أن أشجع الشجعان..
قد جاء شاهراً بتاره..
ويعتلي شيخ الخيول «الأبجر»
لأن في زماننا يا سيدي
كل الأشياء تنحو للغرابه..
وتتكيء على بساط وافر من الفوارق..
وخلفها الخوارق..

ثم يعرض الشاعر عدداً من الفوارق، التي تومىء إلى أن الشعر تحول إلى بضاعة مزجاة كاذبة رخيصة تزيف الحقائق والواقع ويدعم فكرته بشواهد تدلل على صحة نظريته وتحول الشعر إلى سلعَة يساوم وتعرض ثمناً لها أبخس الأسعار، وتفتقد الصدق ونبض الإحساس الحقيقي الدافق:

يا سيدي
لو قيل إن أعظم المراقسة
قد عاد كالجلمود حُطَّ من علٍ
فقل : يجوز
لأن الشعر في المزاد يباع كل يوم
ويدخل السمسارُ
والتجارُ
والمحاورُ

ويستمر الشاعر في إيراد الشواهد التي تدلل على غياب العاطفة الشعرية، وليس هذا فحسب بل إن الحياة المعاصرة، قد أماتت الإحساس والشعور الإنساني قائلاً:

حتى المقابر يباع بالأمتار فيها اللحد
يجيئك الحفار في عتمة الظلام
متراً..
مترين..

أو زيادة
فالسعر لا يحتاج للمناقشه
فلا تصيبك الغربهْ
فالمسكين.. يعيش بين البوم
والأمواتُ

ثم يضمن الشاعر - بعد تلك الأمثلة - النص أبياتاً من لامية الشنفري:

صدق وقل:
(أقيموا بني قومي صدور مطِيّكمُ
فإني إلى قومٍ سواكُم لأميلُ)
(فقد حُمّت الحاجاتُ والليلُ مُقمرٌ
وشُدّت لطيّاتٍ مطايا وأرحُلُ) (٢٨)
(ولي دُونكُم أهلونَ سيّدٌ عملّسٌ
وأرقطَ زُهلولٌ وعرفاءُ جيألٌ) (٢٩)

فعرِّج على كل درب تشاهد...
خيام الخليين تصفعها الريح من كل جانب..
بها الدمن..
وأشباح الصحارى..
تنوش قفا كل من مر..
على البعد أو من قريب

نجد أن الشاعر ضمن نصه باقتباس كامل لأبيات من لامية الشنفرى الشاعر الجاهلي الصعلوك الذي فارق الربع والأهل واستبدل بهم وحوش الصحاري من سباع وذئاب، بعد أن افتقد التلاؤم بينه وبينهم وأحس بعدم الانتماء لهم.

وهذا ما تقوله تلك الأبيات المقتبسة، أما تضمين الحميدين تلك الأبيات برمتها في هذا النص فأعتقد أنه ليس مجرد حلية شكلية جمالية، بل يعود ذلك إلى شخصية الشاعر الصعلوك المطرود والمطارد - في التراث الشعري

العربي - لخروجه على المجتمع وما فيه، أو هروب الصعلوك نفسه من المجتمع لشعوره بعدم التكيف النفسي والاجتماعي كما عبّر عن ذلك الشنفري في لاميته الرائعة التي عُدّت من عيون الشعر العربي..، إن الحميدين في هذا النص عندما ضمن نصّه المعاصر شكلاً ومضموناً أبياتاً للشنفرى يريد أن يقول إن الشنفري الشاعر الصعلوك هرب من مجتمعه عندما افتقد الصدق والانتماء والقيم النبيلة، وأنت أيضاً أيها الإنسان حريٌ بك في هذا الزمن الذي تلوّنت فيه الأشياء من شعر ومُثل يجدر بك أن تغترب وتنفى نفسك خارج تلك الغوغائية، وتنهج نهج الشنفرى الهارب، وتعلن صراحة رفضك الصريح لكل ما هو مُعوج.. «فالشاعر الحديث يعلن من خلال الصعلوك عن خروجه على كثير من القيم التي لا يقبلها في مجتمعه المعاصر وعن انتمائه إلى قيم غائبة رائعة يمثلها الصعلوك»(٣٠).

وأعتقد أن هذا كله يفسر لنا نجاح الحميدين في توظيف تلك الأبيات التي جسّد فيها الصعلوك الجاهلي الشنفري - سرٌ فراره من عالم البشر إلى عالم الحيوان الوحشي، فاستأنس بهم من ضراوة البشر، الذي يمثله قساوة أهله وزمنه عليه.. ومع التباين الظاهر بين لغة النص ولغة الأبيات التراثية المقتبسة، إلا أن هذا التباين، لم يشكل نتوءاً في سياق النص، بل على العكس من ذلك أثرى النص ودعّم فكرة الشاعر وأضاء الحاضر بالماضي وأسقطه عليه.

ونجد في النص أن الشاعر انتقل من المناخ المعاصر، إلى المناخ القديم في أبيات الشنفري ولم يقطع هذا الجو التراثي بعد أن انتهى من أبيات الشنفري - مضموناً وإن عاد إلى الشكل التفعيلي - بل استمر معه، حتى لا يصاب النص بتشويش فكري يكون في بتر السياق التراثي فور الانتهاء من أبيات الشنفرى وحتى لا تتحول تلك الأبيات إلى لصق متعمد دون توظيف سلسل منسق، فالشاعر يستمر في الصحراء وفي الحديث عنها والسير في هجيرها بعد ذلك الاقتباس مستشهداً بنماذج وممارسات قديمة تغيب فيها الحقائق ويختفي الصدق.

وينتهي النص باعتراف الشاعر الصادق المثقف الواعي المعاني معاناة

حقيقية، بهزيمته وتقريره لحقيقة مرّة، وهي أن الشعر النقي ربما يفتقد الصدق أيضاً:

يا سيدي
سحبت منذ أن خطوت خطوتين
جراب كل حاوٍ
وحبل كل حادٍ
قرأتُ في العيونِ ما قرأتُ في الجدار
فتشت عن أرضية المقابل
ملأت وامتلأت من منابع العفن
كسرتُ وانكسرتُ من حراشف الفتن
حضرت واحتضرت حتى ملّ الاحتضار
حملت ناقوس الحقيقة العتيق
صبرت واصطبرت
حتى هبت الريح
فغاب نوره الضئيل
يا سيدي
إن جاء فاسق ينبئك
عمن قد بنوا
أبيات شعر كنهها الوحيد
عصارة الصفاء والنقاء
فقلّب الأوراق
فتش عن الأسباب
«فأعذب الأشعار
أكذبها مرار»

* * *

أما الشاعرإبراهيم الوافي في قصيدته التفعيلية (الكتابة على صدر

الماء)(٣١) فقد ضمنها اقتباساً كاملاً لأبيات من شعر قيس بن الملوح، ولم يكتف بتوظيف هذا الاقتباس، بل حاور الأبيات التراثية، ونفى منها ما لا يلائم موقفه.

والنص يحكي تجربة ذاتية للشاعر، وصور تلك التجربة تصويراً شاكياً، وبداية النص كان تهيئة موظّفة، أو مقدمة للأبيات المقتبسة بمعنى أن الشاعر عمد إلى المقدمة لينفذ منها إلى أبيات قيس، يقول الشاعر في مقدمته تلك التي منها:

لأسمائنا كلما شهقتها المسافات
بيني وبينك
للعابثين بأوراقنا الباليات
وللمطرقين لرجع الصدى
أعود لأسكب في الماء لوني
ولونك
طفلين كانا يجوبان صدر المساء
يخافان حتى هسيس المدى!
إذا صرت وحدي الفتى الأوحدا
سأنشد بيني وبين ثيابي..
وبيني وبين ضلوعي
نشيد
(علقت بليلى وهي ذات تمائم
ولم يبد للأتراب من ثوبها حجمُ
صغيرين نرعى البهْمُ ياليت أننا
إلى اليوم لم نكبر ولم يكبَرِ البَهْمُ)

ثم يعود الشاعر إلى الشكل التفعيلي بعد تلك الأبيات التراثية، ويحدد ما يوائم تجربته من أبيات قيس قائلاً:

أعودُ.. تعودين

للمشربيات في حبنا
بينما الدرب تهضم أحجارها
الخاملهْ
صغيرين.. ما كان في حبنا
البَهْمُ يرعى
ولا كانت الشمس تفتح أجفاننا
الذابلة

ويستمر في بقية النص على هذا الشكل الموسيقي، ومتمماً تصوير لوحته الذاتية، تخالف، ما عبّر عنه ابن الملوح، بقدر ما تتفق معه.

إن المزاوجة في هذا النص ونص الحميدين (إيقاعات متورمة) لم تكن مزاوجة بين شكلين موسيقيين فقط، بل بين الحاضر والماضي، التراث والمعاصرة..

* * *

وكما أن هناك الشاعر الذي يوظف الأبيات التراثية داخل نص من شعر التفعيلة، متقيداً بالصيغة الأصلية للأبيات دون تحوير أو تغيير، فإن هناك من يستلهم الأبيات التراثية ولا يتقيد بها تقيداً تاماً، بل يحورها بما يفيد غرضه، ويصوغها صياغة جديدة بما يلبي توجهه؛ يدل على ذلك، نص شعري للشاعر على الدميني (الخبت)(٣٢) والنص يبدأ وينتهي بأبيات عمودية. ويتوسط المقدمة والنهاية أسطر شعرية من الشكل التفعيلي، الذي سيطر على النص؛ أو احتل مساحة أكبر من الأبيات العمودية.. يبدأ النص بأبيات عمودية الشكل هي:

وظلم ذوي القربى بلادي حملتها
على كتفي شمساً وفي الروح موقدي
إذا جف ماء القطر أسقيت غرسها
بدمعي. ووجهت الزمام لتهتدي

إلى الماء أحدو خطوها كل بارق
أشد على غاباتها الريح في يدي
مسيلاً هبطنا - ليلتين - وربوة
تباعد عن عيني بلادي ومولدي

بداهة توقفنا هذه الأبيات لتذكرنا بمعلقة الشاعر الجاهلي طرفة بن العبد، ففي البيت الأول تضمين لقول طرفة(٣٣):

وظلمُ ذوي القُربى أشدُّ مضاضة
على المرءِ من وقع الحُسام المُهنَّدِ

جسد طرفة في معلقته همومه مع مجتمعه وقبيلته وفلسفته الخاصة في الحياة؛ أما الدميني هنا فقد استلهم شخصية طرفة وبعضاً من ملامح معلقته، ومزج الشخصية القديمة بالمعاصرة، وأخرج لنا شخصية جديدة تحمل بعضاً من ملامح طرفة وبعضاً من ملامح الآخر المعاصر. من هنا كانت تلك الأبيات تمثل صوت الشاعر المعاصر والمتقنع بصوت الشاعر القديم وقد جسدت تلك الأبيات هموم هذا الشاعر المعاصر(٣٤).

لقد خرج طرفة الجاهلي ونُفي واغترب عن موطنه بسبب سلوكياته التي تصادم الأعراف والقيم..، أما اغتراب هذا الشاعر المعاصر ونفيه وخروجه فيتشكل في حمله لهموم موطنه ومجتمعه على كتفه، أي أنه لم يخرج فاراً أو مطروداً كما هو حال طرفة بل مغترباً داخل الوطن، إن الشاعر هنا عاشق للوطن مولع به يحمل همومه ويسعى إلى البذل له بسخاء، من هنا فإن الاقتباس من معلقة طرفة جاء اقتباساً موظَفاً وموجَهاً للغرض المعاصر. فقد تقيد الشاعر بوزن معلقة طرفة (بحر الطويل) وحرف الروي الدال، وهذا الالتزام الشكلي زاد من التحام النص الجاهلي (معلقة طرفة) بالنص الجديد (الخبت)، أيضاً ربما تمثل هذه الأبيات التي امتزج فيها الشاعر المعاصر بالشاعر الجاهلي المغترب طرفة بن العبد، قناعاً فنياً ارتداه الشاعر المعاصر ليغني من صوته..

وفي المقطع الثاني يتخلى الدميني عن شخصية طرفة وعن معلقته تخلياً جزئياً وليس كلياً، ويتحول النص إلى الشكل التفعيلي، ويتغير الوزن من

الطويل بتفعيلاته المركبة إلى الكامل ذلك البحر الصافي المتقيد بتفعيلة واحدة أي أن الشاعر «يخلص من قيود الأبيات الأربعة الأولى بوزنها ورويها ويطلق عالمه في البيت الخامس»(٣٥)... قائلاً:

أنشدتُ للرعيان ثوب قصيدة في البر
عاقرني الفؤاد على النوى
وتباعدت نوق المدينة عن شياهي
آخيت تشرابي الأمور بنخلة
وغرست في الصحراء زهو مناخي
(لا تقرب الأشجار) ألقاها الكثيب عليَّ
أرقني صباحي
لكن قلبي يجمع الأغصان. يشرب طعمها
ويؤلف الأوراق في تنور راحي
«لا تقرب الأشجار» غافلني الفؤاد فمسَّها، وهبطتُ
من عالي شيوخ قبيلتي أرعى جراحي

إن هذا المقطع يشير إلى انفصال الشاعر المعاصر عن طرفة وتخليه عن قناعه، يشير إلى ذلك أيضاً تخليه عن الوزن وقيود القافية، أيضاً نرى أن النص بدأ يميل إلى حد ما إلى الرمز والتعقيد بعد الوضوح والمباشرة التي ربما كان من أهم مسبباتها خلفيته التراثية.

ويستمر النص في هذا الإطار التفعيلي ويسير الشاعر في التوحد والانفصال عن قناعة عن طرفة لكنه لم يتركه نهائياً، بل يستقل الشاعر المعاصر بشخصيته، ويبدأ في رحلة مع طرفة، ويحاوره ويوجه له الخطاب مقيماً بينهما بعضاً من الاشتباك في الهموم على اختلاف مسلم أيضاً بين الهمَّين، ونلمس في هذا الجزء من النص - التفعيلي - سيطرة الحسِّ المعاصر مع بقاء شيء من رائحة معلقة طرفة.

وفي الجزء الأخير من النص يعود الشاعر مرة أخرى كما بدأ في مطلع النص ويتقنَّع بشخصية طرفة ويمزج صوته معه بلغة تراثية وشكل شعري عمودي

عائداً إلى بحر الطويل كما بدأ، ويعود إلى بداية معلقة طرفة، التي تمثل نهاية نص الدميني، فطرفة بدأ معلقته قائلاً:

لخولة أطلالٌ ببرقة ثهمد تلوحُ كباقي الوشم في ظاهر اليّد

بينما انتهى نص (الخبت) للدميني قائلاً:

لخولة أطلال< أجوس زواياها. ببرقة ثهمد
إذا أفردتني الأرض جاوزت للغد
أبوح بطعم الحب أقتات موعدي
أعاتب أحبابي. بلادي بفيئها
وأهلي وإن جاروا علي فهم يدي

إن الاختلاف بين النص التراثي والنص الجديد يبدو ظاهراً، لقد بدا الاقتباس موظفاً يظهر هذا في زيادة الدميني «أجوس زواياها» على النص الأصلي: «لخولة أطلال ببرقة ثهمد» ولا يخفى ما لهذه الإضافة من مغزى دلالي، أي الاختلاف بدا في صياغة المعنى وتشكيله، وإن كان الاتفاق بين النصين تجلّى في النغمة الموسيقية وفي الغربة والنفي والانفصال عن الأرض والأهل، ولكن يبقى لكلا الشاعرين هاجسه وزمنه ومرحلته ونوعية غربته.

لقد لجأ الدميني إلى إنهاء قصيدته ببداية مطولة طرفة لمغزى دلالي بارز، فطرفة انتهى بالاغتراب والنفي، بينما الشاعر المعاصر أو الدميني على سبيل المجاز بدأ رحلته ومعاناته عندما اصطدم بالاغتراب مع تسليمنا بذاتية هذا الاغتراب، ومن هنا بدأت معاناته وأوجاعه، التي يسعى جاهداً للحد منها، وعلى أقل جهد تحجيمها ومحاولة تحديدها في أُطر معينة:

يا ابن العبد ألقِ إليّ أدوية البعير فإنني
سأنسق الأورام
أستل الجراح من التفرد والزهاده
وأضم هودج خولة القاسي، أزين وحشة المشى

بعقد

أو قلادة

نجد في المقطع السابع توظيف الشاعر لقول طرفة في معلقته(٣٦):

إلى أن تحامتني العشيرةُ كلُّها   وأفردتُ إفراد البعير المُعبَّدِ

لقد بدا كيف استقى الدميني الصورة، صورة البعير الأجرب الذي يُطلى بالقطران ويفرد في مكان خارج حدود القبيلة لئلا يقارب الإبل فيعديها بجربه، والذي جعله طرفة شبيهاً له في الإبعاد والنفي وتخلي قومه عنه، ولكن الدميني أخذ شكل الصورة لا روحها، وركّبها تركيباً جديداً، ولكنه تركيب معقد عميق، يكشف عن عقلية شاعر مرهف يمتلك الثقافة التراثية والثقافة المعاصرة.

وهاجس البعير الأجرب المعزول ظل مسيطراً على أجزاء كبيرة من النص، يظهر هذا في قول الدميني:

أقردتَ يا ابن العبد قامت «ربحة» الجرب الجديد
من البعير

وفي جزء آخر يقول:

طرفةُ هل أتى جرب فغطى الناس؟

ومناط دراستنا هنا يفرض علينا أن نركز على توظيف الشكل الموسيقي في النص، وهل كان توظيفاً فنياً قصده الشاعر، أم كونه اعتباطي الاستخدام، ولم يهدف الشاعر من ورائه إلى مغزى دلالي مقصود؛ وكان حلية شكلية فقط.

حقيقة إن الدميني في هذا النص كان واعياً بالتقنية الفنية للقناع واستدعاء الشخصية التراثية ومحاورتها، فلجأ إلى الشعر العمودي في بداية النص ونهايته، وكان هذا التوجه عندما تلبّس أو تقنّع أو التحم بشخصية طرفة وإن لم يتقيد بها تقيداً تاماً، لكنه اقتبس من معلقته وأغنى صوته به، وعندما انفصلت الشخصيتان وتفرد الشاعر المعاصر بصوته أو ارتفع الصوت المعاصر غيّر الشاعر من النغمة الموسيقية وغير الوزن من الطويل إلى الكامل دلالة على

استقلال الشخصية، وانتقل من الشكل التراثي إلى الشكل الجديد، وبدا في أجزاء من النص توجيه الدمينيُ خطابه إلى طرفة لوجود تقارب بينهما في المعاناة بقدر ما تتباعد أيضاً تلك المعاناة، التي أدت إلى الاغتراب لدى كل منهما على تباين أيضاً في نوعية الاغتراب ومسبباته(٣٧).

- ٧ -

لقد تباين بعض الشعراء كما اتفق بعضهم أيضاً على نوعية المزاوجة بين الشكلين العمودي والتفعيلي، البيت الشعري ذي الشطرين، والبيت أو الشعر ذي الشطر الواحد، والحرية في توزيع التفاعيل أي الشعر الحر أو الشعر ذي الشطر الواحد، والحرية في توزيع التفاعيل أي الشعر الحر أو التفعيلي، فبدأ بعضهم النص التفعيلي بأبيات عمودية، ومنهم من أنهى بها النص، وآخرون أدخلوا الشكل العمودي وسط النص أو في جزء من داخله، وآخرون جعلوا بداية النص ونهايته عمودية ووسطه تفعيلية، أيضاً هناك من اقتبس من التراث أبياتاً كاملة بنصها داخل قصيدة تفعيلية، ومنهم من حوَّر في النص التراثي وطوّعه حسب رؤيته ومغزاه، لكن بقي الشكل أو الإطار العمودي أحياناً. إن هذا التوجه الفني بكافة أشكاله وصوره تعتمد درجة نجاحه، على قدرة الشاعر على توظيف أحد الشكلين مع الآخر. ولعل من أبرز إيجابيات هذه المزاوجة ارتباط كلٌ من الشكلين بمرحلة حضارية وثقافية؛ فعندما يكون التعبير عن الماضي وقيمه وتصوير مناخه يكون الشكل الشعري التقليدي؛ لأن الذهنية العربية ربما تتقبل الشكل العمودي بشأن الماضي، وعندما يكون الرمز وتصوير الحياة المعاصرة ربما يكون الشكل التفعيلي هو الأكثر مواءمة، مع التسليم بقدرة كلا الشكلين على استيعاب المضامين الماضية والحاضرة.

على أننا لا ننفي وقوع بعض الشعراء في مزلق الاختلاف اللغوي لكلا الشكلين، وانتقال النص فجأة من نمط رلى آخر مغاير من الوضوح والمباشرة إلى الرمز، من لغة جزلة إلى لغةأخرى شبه متداولة.

وآخرون نجحوا في المزاوجة بين الشكلين في تلاحم تام بينهما؛ دون لصق

ناتىء لأحدهما مع الآخر، فأفادوا من توظيفه لخدمة الغرض، مما يدل على أن الشكل الموسيقي يسهم بفعالية في توصيل المعاني، وليس مجرد نمط شكلي ظاهري فقط.

و آخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

الهوامش

(١) انظر قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة. ص ٧٤.

(٢) الصوت القديم الجديد. ص ٩.

(٣) حدّد المرزوقي عناصر عمود الشعر التي عدّها الآمدي ووضعها الجرجاني من قبل وهي سبعة: ١ - شرف المعنى وصحته. ٢ - جزالة اللفظ واستقامته، ٣ - الإصابة في الوصف - ٤ - المقاربة في التشبيه، وزاد عليها. ٥ - التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن. ٦ - مناسبة المستعار منه للمستعار له. ٧ - مشاكلة اللفظ وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما، وهذه العناصر السبعة ربما هي الصورة التي اتفق عليها النقاد القدماء لعمود الشعر، وارتضاها قدماء الشعراء العرب.
انظر: (تاريخ النقد الأدبي عند العرب) نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، د. إحسان عباس. ص ٤٧٥.

(٤) قضايا الشعر المعاصر. نازك الملائكة. ص ٧٥.

(٥) النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد. د. علي يونس. ص ٦.

(٦) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة. ص ٧٥ - ٧٨.

(٧) هواجس في طقس الوطن. ص ٦٠ - ٦٤.

(٨) و(٩) و(١٠) و(١١). ثقافة الصحراء. د. سعد البازعي، ص ١٥٣ - ١٥٤.

(١٢) ما لم تقله العرب. ص ٣٥.

(١٣) انظر: القص الشعري في الإبداع السعودي المعاصر. د. لطيفة المخضوب. ص ٣٧٧ - ٣٨٠.

(١٤) عيناك يتجلى فيهما الوطن. ص ٨٣ - ٨٨.

(١٥) ديوان حسن عبدالله القرشي. ج١/ ص ٦٨٩ - ٦٩٣.

(١٦) القرشي شاعر الوجدان. د. عبدالعزيز الدسوقي. ص ١٣٧.

(١٧) عندما يسقط العرّاف. ص ٦٥ - ٦٩.

(١٨) سافوي: منطقة ألبية، سياحية تقع في فرنسا، وتُتاخم سويسرا وإيطاليا، عاصمتها التاريخية شامبري. وتنقسم إلى محافظة سافوي العليا وعاصمتها أنسي، وبها الجبل الأبيض، والساحل الجنوبي لبحيرة جنيف، والقسم الآخر محافظة سافوي، وتكثر بها الزراعة.
انظر: الموسوعة العربية الميسرة. إشراف: محمد شفيق غربال، جـ١/ ص ٩٤٥.

(١٩) الانكشاري: الانكشارية فرقة كان لها مركز ممتاز بين فرق الجيش العثماني، كان يؤخذ جنودها من الشبان المسيحيين من المدن الخاضعة للأتراك، ويدربون تدريباً عسكرياً دقيقاً، كما ينشأون على الولاء للسلطان، وظفرت في القرن ١٧ و١٨ بسلطة كبيرة فكانت تنصب السلطان وتخلعه كما تشاء، قضى السلطان محمود الثاني على فرق الانكشارية في مذبحة جرت بالاستانة ١٨٢٦م.
انظر: الموسوعة العربية الميسرة. رشراف/ محمد شفيق غربال، ج١/ ص ٢٤٩.

(٢٠) انظر: أسد الغابة في معرفة الصحابة. ابن الأثير جـ٢/ ص ٣٧٤.

(٢١) الكامل في التاريخ. لابن الاثير. جـ٣/ ص ١٥٤.

(٢٢) ورود على ضفائر سناء. ص ٤١ - ٥٠.

(٢٣) انظر: الموسوعة العربية الميسرة. إشراف: محمد شفيق غربال، ج١/ ص ٨٣٣.

(٢٤) الموسوعة العربية الميسرة. جـ٢/ ص ١٤١١ - ١٤١٢.

(٢٥) الفرق الإسلامية في الشعر الأموي د. النعمان القاضي. ص ٥٠١.

(٢٦) انظر: واقع القصيدة العربية. د. محمد فتوح أحمد، ص ٦١.

(٢٧) خيمة أنت والخيوط أنا. ص ٤٣.

(٢٨) حمت: تهيأت، الطية: الحاجة، أرحل: جمع رحل يريد أن يقول إنه تهيأ لتركهم والرحيل عنهم.

(٢٩) السيد: الذئب، وقد يسمى به الأسد. العملس:الذئب القوي السريع. الأرقط: النمر. الزهلول: الأملس. الجيال: الضبع، وعرفاء: طويلة. والمعنى أني أفضل عشرة السباع على عشرتكم والإقامة بينكم. انظر: شعر الصعاليك منهجه وخصائصه. د. عبدالحليم حفني. ص ١٧٤.

(٣٠) ثقافة الصحراء. د. سعد البازعي. ص ٥٩.

(٣١) انظر النص في: جريدة الرياض ٢٨٠ ربيع الآخر ١٤١٩هـ - ٢٠ أغسطس ١٩٩٨م، العدد ١١٠١٤. ص ٢٧.

(٣٢) تشريح النص. د. عبدالله الغذامي. ص ٩٥ - ٩٩.

(٣٣) شرح المعلقات السبع للزوزني. ص ٥٦.

(٣٤) انظر: جريدة الجزيرة الأحد ٢ ربيع الآخر ١٤١٩هـ/ ٢٦ يوليو ١٩٩٨م العدد ٩٤٣٣ مقالاً بعنوان: (طرفة بن العبد معاصراً) للدكتور/ سعد البازعي. ص ٢٠.

(٣٥) انظر: تشريح النص. ص ٨٧ - ٨٨.

(٣٦) شرح المعلقات السبع للزوزني. ص ٥١.

(٣٧) انظر تحليل النص في: تشريح النص. د. عبدالله الغذامي. ص ٨٢ - ٩٥.

ثبت المصادر والمراجع

- أسد الغابة في معرفة الصحابة

لعز الدين بن الأثير. تحقيق وتعليق محمد إبراهيم البنا - محمد أحمد عاشور - محمود عبدالوهاب فايد. الشعب - القاهرة ١٩٧٠م.

- تاريخ النقد الأدبي عند العرب - نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري.

د. إحسان عبّاس. دار الأمانة - مؤسسة الرسالة، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى ١٣٩١هـ - ١٩٧١م.

- تشريح النص.

د. عبدالله الغذامي. دار العودة - بيروت. الطبعة الأولى ١٩٨٧م.

- ثقافة الصحراء.

د. سعد البازعي (دراسات في أدب الجزيرة العربية المعاصر) طبع شركة العبيكان للطباعة والنشر - الرياض. الطبعة الأولى ١٤١٢هـ - ١٩٩١م.

- خيمة أنت.. والخيوط أنا

سعد الحميدين. الناشر: دار الوطن للنشر والإعلام. الطبعة الأولى ١٤٠٧ - ١٩٨٧م.

- ديوان حسن عبدالله القرشي

دار العودة - بيروت. الطبعة الثانية ١٩٧٩م.

- شرح المعلقات السبع

لأبي عبدالله الحسين بن أحمد بن الحسين الزوزني. منشورات دار الكتب العلمية بيروت - لبنان ١٤١٨هـ - ١٩٩٧م.

- شعر الصعاليك منهجه وخصائصه، د. عبدالحليم حفني، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧.

- الصوت القديم الجديد.

د. عبدالله محمد الغذّامي. الهيئة المصرية للكتاب ١٩٨٧م.

- عندما يسقط العراف

أحمد الصالح - دار المريخ/ الرياض الطبعة الأولى ١٣٩٨هـ - ١٩٨٠م.

- عيناك يتجلى فيهما الوطن

أحمد الصالح. دار العلوم للطباعة والنشر/ الرياض ١٤١٨هـ - ١٩٩٧م.

- الفرق الإسلامية في الشعر الأموي

د. النعمان قاضي. دار المعارف بمصر - القاهرة ١٩٧٠م.

- القرشي شاعر الوجدان

د. عبدالعزيز الدسوقي، مطلع سجل العرب، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٧٦م.

- القص الشعري في الإبداع السعودي المعاصر

د. لطيفة المخضوب. دار الشبل للنشر والتوزيع - الرياض. الطبعة الأولى ١٤١٦هـ - ١٩٩٥م.

- قضايا الشعر المعاصر

نازك الملائكة. دار العلم للملايين - بيروت. الطبعة السابعة ١٩٨٣م.

- الكامل في التاريخ

الشيخ العلامة عز الدين أبي الحسن علي بن أبي الكرم محمد بن محمد بن عبدالكريم بن عبدالواحد

الشيباني المعروف بابن الأثير. دار صادر للطباعة بيروت ١٣٨٥هـ - ١٩٦٥م.

- ما لم تقله العرب

محمد جبر الحربي، صدر عن الجمعية السعودية للثقافة والفنون - الرياض. الطبعة الأولى ١٤٠٥ - ١٩٨٥ن.

- الموسوعة العربية الميسرة.

إشراف: محمد شفيق غربال. دار نهضة لبنان للطبع والنشر. بيروت - لبنان. ١٤٠١ - ١٩٨١م.

- النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد.

د. علي يونس. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥م.

- هواجس في طقس الوطن

عبدالله الصيخان. دار الآداب - بيروت.

- واقع القصيدة العربية.

د. محمد فتوح أحمد . دار المعارف - مصر. الطبعة الأولى ١٩٨٤م.

- ورود على ضفائر سناء.

د. غازي القصيبي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت. الطبعة الأولى ١٩٨٧م.